

nicht verwischen²⁸. Ein besonders charakteristischer Fall ist durch einen der neuen Quellenvergleiche, den der 9. Klavierbearbeitung mit dem Manuskript Upsala, sichtbar geworden. Wenn Bach hier im Schlußsatz den klaren Tutti-Solo-Wechsel Vivaldis in einen zweistimmigen kontrapunktischen Satz auflöst, von diesem völlig absorbieren läßt, so ist damit die Richtung seines eigenen Konzertschaffens in einem wesentlichen Punkt bestimmt — eine Richtung, die vom italienischen Blickpunkt aus als Verunklarung, wenn nicht Zersetzung, vom deutschen aus als Verdichtung und Vertiefung erscheinen mag.

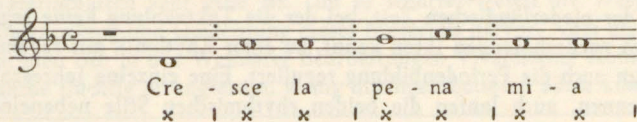
HANS ENGEL / MARBURG

Zur italienischen Prosodie

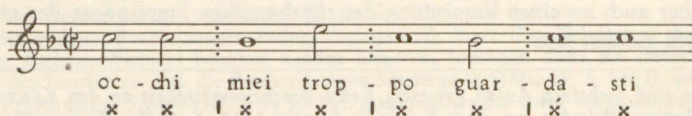
Im Laufe des 16. Jahrhunderts zeigt sich zunehmend eine Veränderung im rhythmischen Empfinden und zwar sowohl in der Musik, als auch in der deutschen Dichtung. In der Sprache ist es die Abwendung von den Resten des germanischen Versbaus mit freier Senkungs- und fester Hebungsanzahl. Bis es zu einem regelmäßigen, taktisch gleichmäßigen Versbau kommt, gibt es viele Unsicherheiten, bei denen Silbenzählung und Wortakzent in Widerspruch kommen (Knittelvers). Mit der theoretischen Forderung nach dem regulierten Vers im *Buch von der deutschen Poeterey* von Martin Opitz (1624) ist die endgültige Sicherheit noch nicht überall gewonnen. In der Musik geht die Entwicklung ähnlich von der sogenannten „schwebenden Betonung“ der niederländischen Zeit, bei der die Taktzählung keine regelmäßigen, mit der Taktzahl sich wiederholenden Ikten kennt, zu einer Rhythmik mit regelmäßig fallenden Ikten, welche nun auch die Periodenbildung reguliert. Eine einzelne Jahreszahl läßt sich als Grenze nicht nennen, auch laufen die beiden rhythmischen Stile nebeneinander her, oft gattungsmäßig getrennt, aber der Welterfolg der *Balletti* des Gastoldi von 1581, die sich, einst weitverbreitet, heute noch auf den Bibliotheken ganz Europas finden, lassen erkennen, daß hier ein neues, körperhaft begründetes rhythmisches Empfinden endgültig zum Durchbruch gekommen ist. Das Werk markiert gewissermaßen den Einschnitt, der zu einer Konzentration, aber auch zu einer Verarmung des rhythmischen Empfindens der späteren europäischen Musik geführt hat.

²⁸ Solche Sätze sind mehrfach Anlaß gewesen, Bachs Bearbeitertätigkeit an den Konzerten entweder gänzlich (J. Schreyer, *Beiträge zur Bach-Kritik* II, Leipzig 1912, S. 19 ff.; W. Georgii, *Klaviermusik*, 2. Aufl. Zürich-Freiburg i. Br. 1950, S. 117) oder teilweise (vor allem Schering im *BJ* 1912, S. 130 f.) zu bezweifeln. Das erste ist abwegig und bei einigermaßen gründlicher Beschäftigung mit den Bearbeitungen nicht aufrechtzuerhalten (vgl. die positiven — vielleicht sogar zu positiven — Urteile von A. Heuß im *BFB* 1929, S. 59 und F. Smend im *BFB* 1934, S. 55 f.); die Möglichkeit jedoch, daß neben Bach auch andere, vor allem Schüler, an den Bearbeitungen beteiligt sind, kann nicht ohne weiteres bestritten werden. Jedoch sei bemerkt, daß bei mehreren Autoren vor allem die 3. Orgelübertragung — und diese wohl besonders wegen der großen Kadenzen — Anstoß erregt hat (Schreyer a. a. O.; H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 68; auch H. Engel äußert (*J. S. Bach*, Berlin 1950, S. 192) einen allgemeineren Zweifel unmittelbar nach der Beschreibung dieser Bearbeitung.); die oben getroffenen Feststellungen machen das hinfällig. Anderen Sätzen, wie dem von Georgii zitierten III. Satz der 5. Klavierbearbeitung, kann man dadurch am besten gerecht werden, daß man sie nicht als „fertige“ Stücke ansieht und unmittelbar mit solchen (etwa der 2. Orgelbearbeitung) vergleicht. Das Unterschiedliche der Umgestaltung verschiedener Konzerte und Sätze läßt sich — vielleicht besser noch als durch die Annahme einer Schüler-Mitarbeiterschaft — dadurch erklären, daß in manchen von ihnen das, worauf es dem Bearbeiter ankam, weitgehend oder völlig festgelegt, in anderen aber gerade nur eine Zusammenfassung der Stimmen als Gerüst aufgezeichnet worden ist; in diesem Fall blieb es dem Spieler — der wohl im allgemeinen mit dem Bearbeiter identisch war — überlassen, das Fehlende improvisierend zu ergänzen. Es sind deshalb in den obigen Ausführungen die Begriffe „Übertragung“ und „Bearbeitung“ nebeneinander verwendet worden, da auf die Gesamtheit der Stücke beide zutreffen.

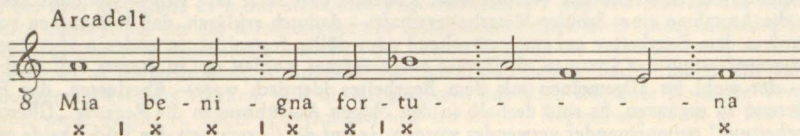
Diese Entwicklung läßt sich auch in der Melodiebildung der verschiedenen Typen des italienischen Liedes feststellen, der *Frottola*, oft mit Tanzrefrain, welche die kommende iktische Rhythmik vorwegzunehmen scheint, der *Villanella*, und der *Canzonetta*, der 70er Jahre, diese nun mit periodisierter Oberstimmenmelodik und weiter dem späten *Madrigal*. Wie steht es dabei mit der Behandlung des italienischen Verses? Ganz allgemein wird gelehrt, daß der italienische Vers ein „Gleitvers“ sei; daß Widerspruch zwischen dem Versschema, den Versfüßen, die eigentlich nur gezählt werden sollen, die aber doch eine gewisse dynamische, d. i. akzentuierende Bedeutung erhalten haben, und dem Wortakzent unwesentlich sei, weil der Sprecher (und Sänger) nach dem Wortakzent betone wie in der Prosa und über den Versakzent hinweggleite. Dies ist auch der Fall. In dem älteren Stil mit schwebender Betonung können die Komponisten den Wortakzent in frei erfundener Motivik oder Melodik herrschen lassen. Daher kommt auch das häufige Auseinanderfallen von musikalischer Motiv- und Periodengrenze einerseits und der taktischen Abgrenzung, bei moderner Taktstrichsetzung andererseits. Nun zeigt sich, daß die Komponisten im allgemeinen und besonders die den neuen Madrigalstil pflegenden Meister sich bemühen, die Versrhythmik so wiederzugeben, daß selbstverständlich der Wortakzent gewahrt bleibt, daß aber auch der Versakzent wirksam bleiben kann. Die Musik gestattet dies. Mit Überdehnungen des leichten, mit Halbierung des schweren Takteiles und mit der Tonhöhe (Diastematie) wird diese Kunst der Prosodie geradezu virtuos gehandhabt. Die älteren Frottolisten zählten noch einfach die Silben und gaben ihnen gleich lange Noten, wie in den folgenden Jamben, wodurch eine falsche Wortbetonung entsteht:



Im nächsten Beispiel wird aber durch den Hochtton auf der wortbetonten Silben „trópp-“ trotz der Übereinstimmung von Versfüßen und Takt der Wortakzent wiederhergestellt.



In den beiden folgenden Vertonungen derselben Zeile (die von Petrarca stammt, im ersten Fall aber nur als Parodieanfang benützt wird) ist die unterschiedliche Behandlung klar. Im ersten Beispiel werden der Vers und seine Füße beibehalten, bis auf die immer übliche Dehnung des Auftaktes; denn kurze Auftakte gibt es im 16. Jahrhundert kaum. Das Wort „benigna“ ist falsch betont. Im zweiten Beispiel ist der richtige Wortakzent auf der zweiten Silbe erstens durch den Hochtton verbessernd hergestellt, die letzte Silbe kommt nicht oder nicht ganz auf den schweren Takteil zu stehen, sondern durch Überdehnung auf dessen zweite Hälfte. Dadurch ist sowohl der Wortakzent richtig gestellt, als auch das Versschema bewahrt.



Noch deutlicher wird diese Behandlungsweise im folgenden Madrigalanfang. Die ersten zwei Jamben würden falsche Wortbetonung ergeben, die korrigiert wird im ersten Jambus durch Hochton des Auftaktes, im zweiten durch eine Überdehnung der Arsis und Verkürzung der Thesis, wodurch Versakzent und Wortakzent gleichermaßen wirksam bleiben.

Rore

Mia be - ni - gna for tu - - - na

x x x x x x x

Diese verfeinerte Prosodie hat ihre Nachwirkung bis ins 18. Jahrhundert. Im „*Duetto*“ in Mozarts *Don Giovanni* (Nr. 17) werden die Jamben in Zeile nach dem Wortakzent in der Musik vernachlässigt und durch Daktylen ersetzt (im Part des Don Giovanni), während Zerline mit ihren Auftakten Jamben mit richtigem Wortakzent bringt:

Là ci da-rem la ma - no, là mi-di-rai di sì
x | x̣ · x | x̣ x | x̣ x || x | x̣ x | x̣ x | x̣

vor - rei, e non vor - re - i, mi tre - ma un po - co il cor
x | x̣ x | x̣ x | x̣ - x || x | x̣ x | x̣ x | x̣

Aber in der vierten Zeile der dritten Strophe beginnt Zerline mit ihrem Auftakt, der eine falsche Sprachbetonung ergäbe, würde Mozart hier nicht nach dem alten Verfahren durch Überdehnung des Auftaktes, der Arsis, die sprachlich unbetonte Silbe „-to“ nach dem (taktlichen) Iktus bringen:

Pre - - sto non son più for - te
x | x x | x x | x x

Das ist nicht etwa ein einzelner Fall bei Mozart, es gibt viele weitere¹, die beweisen, daß die Komponisten auch in später Zeit die Kunst der Madrigalisten kannten, den Versakzent musikalisch zu beachten und doch den Wortakzent, wo er zum Versakzent im Widerspruch steht, zu bringen. Für die ältere Zeit dürfen wir wohl annehmen, daß nicht nur die Musiker diesen Ausgleich erstrebten, sondern auch die Dichter und Sprecher das Versschema haben durchklingen lassen und nicht einfach ihre Verse als Prosa in allzu gleitendem „Gleitvers“ gesprochen haben².

¹ Ein weiteres Beispiel behandelte ich in der Besprechung des Buches von S. Levarie, *Mozart Le nozze di Figaro*. Mf. VIII, 1955, S. 107.

² Bezeichnenderweise ist im französischen Lied die Kraft des Versakzentes größer gewesen als die des Wortakzentes, denn erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt man, zweihundert Jahre nach Opitz, die Forderung zu stellen, daß der Versakzent mit dem Wortakzent zusammenfallen müsse. Vgl. F. Noske, *La mélodie française de Berlioz à Duparc*, 1954. Dazu Engel, *Mf.* IX, 1955, S. 103.